

DOCUMENTOS

El *Altazor* de Huidobro Según un Texto Inédito de Juan Larrea

Al poema *Altazor*, sin duda la obra más importante de Vicente Huidobro, la crítica ha dedicado hasta ahora algunos estudios de conjunto relativamente breves y unos cuantos estudios parciales.¹ Pero estamos lejos de haber agotado el tema, que en ciertos aspectos esenciales está sin estudiar, por lo menos en los textos ya publicados. Por esto me parece importante dar al público, con algunos comentarios aclaratorios, el texto de una carta hasta la fecha inédita que sobre las implicaciones de *Altazor* me escribió el poeta Juan Larrea en 1954. Como se sabe, Larrea fue discípulo y amigo de Huidobro, y posee un conocimiento poco común no sólo de la vida de Huidobro en Europa sino de la poesía y la poética del maestro chileno.² Vista la importancia que hoy se atribuye tanto al *Altazor* como a la poesía y las ideas de Larrea, la publicación de esta carta tiene forzosamente un doble interés. La publico además como indicación de lo oportuna que sería la formación de un epistolario de Larrea, que mantuvo durante muchos años una correspondencia asidua con figuras del relieve de César Vallejo, Jacques Lipchitz, Vicente Huidobro, Gerardo Diego, Jean Arp, y otras personalidades destacadas.

Las circunstancias a que obedece la redacción de esta carta son las siguientes. En septiembre de 1953 entrevisté a Larrea en su casa de Nueva York sobre la poesía y la vida de Vicente Huidobro. Terminadas las entrevistas, le escribí al poeta desde California algunas cartas para aclarar puntos no tocados en las entrevistas. En una de las cartas le pregunté a Larrea si sabía algo de la verdadera fecha de composición de *Altazor*, ya que por varios motivos resultaba inverosímil que al texto publicado en 1931 datara realmente, como reza en el libro, de 1919. Como contestación a esa pregunta me cayó

como una bomba la carta que ahora publico y que, esté uno o no de acuerdo con todas las ideas que allí se expresan, se acerca al texto del poema tan ambicioso de Huidobro en un nivel de altura y de seriedad que ningún otro crítico del chileno, que yo sepa, ha vislumbrado.³

LA CARTA DE LARREA

New York, 17 de enero de 1954

Señor David Baryadquirido
Señor David Bary
Berkeley, Cal.

Estimado señor y amigo Bary:

Para contestar su carta me he puesto a escribir un borrador que a mi pesar —porque me encuentro muy ocupado⁴— ha adquirido bastante cuerpo. La materia me apasiona. Como se rebasan con mucho sus preguntas, he estado dudando si enviárselo. Llego a la conclusión que nada se pierde con hacerlo. Utilice sus confidencias como le plazca —si le apetece—, siempre que ello redunde en el mejor conocimiento y estimación de la figura y obra complejas de Vicente Huidobro.

De *Altazor* recuerdo lo siguiente:

Hacia 1919 Huidobro publicó algún trozo de ese poema en Madrid, creo que en el diario “El Imparcial” o, mejor, en su página literaria de los Lunes que dirigía Cansinos Assens.⁵ Me parece que debía ser parte del Canto I donde se distinguen pasajes muy a tono con su poesía de entonces, con la de *Ecuatorial* especialmente. Valdría la pena comprobarlo.⁶

Debió ser éste un poema concebido con afanes apocalípticos. Avido de novedad, Huidobro aspiraba a proyectar en él la plenitud de sus alardes, quizá un poco a la manera de Zarathustra, aunque naturalmente en forma y desorbitación distintas. Imagino que en aquella época no supo continuarlo por falta de medios expresivos que sólo se le dieron con el tiempo. De hecho, desde que empecé a tratar a Vicente el 21, no recuerdo haberle oído hablar de *Altazor* en términos memorables, como solía hacerlo de otras obras suyas.

En cambio, en 1928-29 empezó a referirse con insistencia a este poema. Me leyó varios trozos. Creo recordar que publicó poco después alguno de sus cantos últimos en una revista francesa. Mi impresión —vaga— es que pudo ser en la revista que creo dirigía

Ribemont-Dessaignes cuyo título no logro precisar en este momento ni tengo a mano los elementos para poner el asunto en claro. Pero ¿cómo siendo una revista francesa pudo publicar en ella un poema en español? No acierto a verlo. Es posible que él mismo lo hubiera traducido al francés.⁷

A estas pocas noticias me es dado añadirle algunas impresiones personales que quizá le sirvan. En 1929 tenía yo el convencimiento de que *Altazor* era una muestra flagrante de la manía fabricadora que padecía Vicente. Creña, basándome en los datos precisos con que contaba a la sazón, que Huidobro lo había estado escribiendo en buena parte por aquellos meses, a la vez que había transformado los textos primitivos, para atribuir el todo a la fecha inicial. Como ve, mi juicio de hace un cuarto de siglo coincidía con el que usted se ha formado al someter a examen el documento literario. Esta impresión se me robusteció a mi vuelta del Perú⁸ cuando leí el libro impreso. En su pág. 65 reconocí apenas modificado, aunque con otra disposición tipográfica, un poema de estilo periodístico que bajo el título *Venus* y sin referencia ni escrita ni verbal a *Altazor* me había entregado Vicente en el otoño de 1926 para publicarse en el no. 2 de "Favorables" y que supuse compuesto hacia aquella fecha. Le incluiré copia por si no le fuera fácil dar con él.⁹

Le confesaré que, como consecuencia de estas adulteraciones, *Altazor* me parecía un poema como indignificado, espúreo, y que por ello me causaba fastidio. Huidobro me descorazonaba profundamente con su vanidad en este y en otros campos, que le impedía a mi juicio hacer la obra auténticamente grande. En mi fuero interno le encontraba digno de censura por sus manejos pueriles que ponían en peligro esa verdad trascendental de la Poesía a que rendíamos culto o por lo menos —ya que la suya se manifestaba en entredicho— de aquella a la que había yo confiado mi vida toda.¹⁰ De aquí mi desinteresamiento hacia la suya. Y de aquí, también, que me costara largos años darme cuenta de que, precisamente por las razones expuestas, *Altazor* resulta ser en realidad el poema más "verdadero" de Vicente, más enteramente a su imagen y semejanza, toda vez que el poeta se veía forzado por su constitución egocéntrica y por sus totalitarismos "creadores" a artificializarlo o "desnaturalizarlo" todo. Antidatar sus escritos con el propósito simple de adjudicarse anticipaciones era tentación a la que no podía resistirse Vicente. Tengo la impresión de que con este fin de reclamar prioridades procuró la publicación que hizo en la revista a que me he referido, por encon-

trarse entonces sobre algún tapete literario de París problemas como los que dan forma a los últimos cantos de *Altazor* que Vicente atribuía sin el menor escrúpulo a 1919. Lo cierto es que, en vez de engañar a nadie, sólo conseguía desacreditarse funestamente ante amigos y compañeros.

Para estar seguro de la imposibilidad de que en 1919 *Altazor* fuera ni escrito ni imaginado tal como se publicó más tarde, basta a mi juicio confrontar sus últimos cantos con las convicciones estéticas de Vicente en 1921.¹¹ Tratan sus manifiestos de entonces de la segunda acepción mágica de que son susceptibles los vocablos, independientemente de su sínéresis natural. Esa reverberación extralógica, preocupación del arte moderno en procura de otra especie de lenguaje desde los días de Mallarmé, le impulsaba a la invención de imágenes creadas que predicaban una situación de opulencia luminosa, propósito suyo a la sazón, y merced al cual se hallaba en lo estético muy apartado de las piruetas del dadaísmo que sólo en 1919 empezó su vida de escándalo en París.

No son estos ideales del Huidobro del 19 los que postula el *Altazor* que conocemos. Se atiene ese poema, sí, al deseo de alejarse lo más posible del lenguaje cotidiano conforme a los principios que Huidobro defendía en 21, mas no lo hace en modo positivo, revelando nuevos horizontes, como todavía *Saisons choisies* o *Automne régulier*, sino negativamente. *Altazor* ostenta en sus grandes líneas una estructura escalonada en cuya ascensión la palabra va evolucionando y, después de una gran elocuencia, como perdiendo lastre y densidad. Hasta un determinado punto de su desarrollo, no desdice el poema de las líneas de los manifiestos creacionistas de su autor. Mas de pronto empieza a advertirse que su clima cambia y que la flora imaginativa, poco ha tan espesa, se enrarece. Las esperanzas precisas que animaban al poeta a desentenderse del habla diaria dejan el terreno a disposición de cierto demonio negativo. Se esquilman poco a poco las imágenes y principian a hacerse presentes las mineralizaciones, por así decirlo, del idioma, las anáforas, las cacologías, las dislocaciones y metátesis. Como el poder creador se ha tornado destructor, podría pretenderse que el antiguo creacionista se ha vuelto destrucionista. El poema se convierte a ratos en letanía mágica monotonizadora, cuando no en artificioso trabalenquas cuya virtud principal se dedica ya no sólo a descomponer las relaciones semánticas entre las palabras sino su misma constitución fonética. El poeta se complace en atormentar y reducir a la nada la vida de los sonidos. Es decir, se entrega a las delicias demoníacas de la absoluta negación, de

manera que lejos de mantener encendida la luz imaginaria —auroral— que había en un principio vaticinado, su cosmos lírico se le convierte en un desencadenado pozo de ceros. Finalmente, en el Canto VII, el lenguaje oral se desagrega hasta transformarse en una secuencia de fonemas indistintos, sin ton ni son. Deliberada o inconscientemente, Huidobro apunta sin duda a ese inefable “no sé qué que queda balbuciendo” en la cumbre contemplativa de un San Juan de la Cruz. Mas lo cierto es, que en vez de llegar a la gloria del Logos, la “voz” se ha remitido a la nada que lo niega. El fenómeno es interesante en grado sumo puesto que, negativamente, da testimonio de la realidad de un Lenguaje de ese otro orden no-fonético que reclama ser escrito con mayúscula.¹² Pero es obvio que ello nada tiene que ver con los afanes que inquietaban a Vicente en 1919, que es de lo que se trata ahora.

La conclusión se impone por sí misma: la concepción y gran parte del poema no son del año 19 como su autor asegura. Sobre todo que también son visibles las respuestas a los estímulos de Lautréamont —el canto del mar, por ejemplo— que empezó a adquirir boga sólo años después, con el Surrealismo, maestro éste en luces negras y en desesperaciones a ultranza.¹³ Y ojo: sugerencias políticas como las que se leen en la página 22, intercaladas entre los trozos de 1919 me parecen equívocas sobremanera. A lo que sé, nunca tuvo Vicente preocupaciones de esta índole “proletaria” hasta años más tarde.¹⁴

Podrían estos recuerdos y reflexiones interpretarse como malevolencias inamistosas contra la figura de Huidobro. No los escribiría si no fuesen elementos a mi juicio necesarios para comprender en su integridad el carácter del poeta y el valor real y positivo de *Altazor*, salvando a ambos de sus propias tramposas redes. Quien atentamente lo analice se dará siempre cuenta, como se la ha dado usted, de que envuelve una impostura que lo desvalora. Encubirla es, por consiguiente, contribuir a su descrédito. En cambio, visto el poema en su verdad total, sin tapujos, como lo estoy considerando, resulta ser un objeto de poesía excepcionalmente valioso. Aduce testimonio en modo más orgánico y perfecto que cualquiera otra obra poética contemporánea, de la índole del impulso que intenciona las actividades del arte universal en nuestro tiempo e incluso las de nuestra cultura como un ente que se empina hacia un nivel de realidad más alto. *Altazor* describe de un modo por así decirlo onomatopéyico, inarticulado en el lenguaje de las palabras, pero articulado en el estructural de sus cantos, es decir, en un lenguaje de valor intrínseco, la proyec-

ción de la conciencia de ser hacia esa sobrenaturalidad a que desde el Romanticismo el hombre occidental se proyecta y que el Surrealismo ha vuelto a poner de moda en nuestros días.¹⁵ Ha de advertirse que Vicente hablaba en sus manifiestos del “hombre-espejo” al que oponía el “hombre-Dios,” y que *Altazor* representa la concesión del escenario y de la palabra a este último.

Ahora bien, el hecho de que *Altazor* rompa del modo más absoluto posible el lenguaje del “hombre-espejo,” parece ser indicio de que está remitiéndose a su polo contrario y que lo que pretende definir alusivamente con su negación plena es la Palabra del Verbo en la esfera divina, por ser este de los signos el único modo en que su ambición totalitaria puede hacerlo. No pasa el fenómeno de ser un aspecto de la *vía negativa* preconizada hace milenio y medio por pseudo Dionisio Areopagita.¹⁶ Quiere ello decir que, descartando los logros de su poesía anterior, las codicias del poeta se han alzado hasta el extremo límite que sus negaciones materiales le consienten. De este modo, a la vez que con sus engaños infantiles define el estado de humanidad característico de nuestros días, impotente aun en ciertos aspectos, anuncia la contigüidad, es decir, pronostica el Advenimiento del Verbo propio de una conciencia superior, razón de la poesía huidobriana. No deja de ser hondamente curioso que el lema quizá fundamental de su creacionismo (“El poeta es un Dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover”) que por cierto tomó de un poeta indígena aymará, se concrete directamente con el espíritu de profecía sobre el que se funda la conciencia de nuestra cultura judeo-cristiana. Porque en el lenguaje del profeta Elías —según el libro de los Reyes— y de los que tras él vinieron, el término “llover” designa la efusión de la palabra de Jahweh. Lo que, si se analiza hasta el fin, tiene tremenda miga.¹⁷

¿Cómo culparle a Vicente, afirmado en su conciencia polar de ser hombre, que no consiguiera sus ambiciones teológicas de un modo positivo? Lo único que a su estado de sub-Conciencia le era dado es referirse a esa realidad artificiosamente, por medio de un ritual poético; en modo alguno alcanzarla. Así la Palabra se le desvanece en lo inefable. Pero de este modo, dejándolo ver, aunque sin pretenderlo, parece muy probable que la profetiza. Por mi parte, creo tener razones para dar esto último por cosa segura. Los demás también lo verán, si no padezco grave engaño.¹⁸

Se comprende mucho mejor la realidad psicológicamente viva de Huidobro cuando se compara su trayectoria poética con la que por su cuenta ha seguido la pintura. Tampoco a este arte, a pesar de los

afanes creadores que desvelan a los “pequeños dioses” que pretenden ser los artistas desde los días de Apollinaire, les ha sido posible pasar de la deshumanización significada por el arte no-representativo que compone sus cromodramas según el estado de espíritu en que el artista se contempla. Es el de la pintura un arte que hoy por hoy tiende todavía más y más a desprenderse del lenguaje de las apariencias reales; —no sólo a romper, como lo hizo el cubismo, el “hombre-espejo,” sino a eliminarlo— y no sabiendo qué decir de un modo positivo, asienta su razón de ser en la nada o en lo casi nada. Llegan las manifestaciones artísticas hasta donde alcanza el artificio propio del concepto de ser que se formula en la conciencia antropológica de nuestro siglo.¹⁹ ¿Y acaso no es este de la pintura un fenómeno equivalente al experimentado por la poesía y definido de un modo personificado en la No-Palabra de *Altazor*? Ciertamente, en este reino de las realidades supremas no parece que pueda negársele al poema de Vicente un valor trascendental. Es como una enredadera de palabras tejidas trepadoramente en torno de la columna vertebral de nuestra época. Palabras finales, testamentarias, de última extremidad, como esa flor altísima que emiten por única vez algunas plantas americanas al cabo de siglo y medio, inmediatamente antes de morir. Así, de modo admirable por su elocuencia:

Se abre la tumba y al fondo se ve el mar.
Sube un canto de mil barcos que se van
En tanto un tropel de peces
Se petrifica lentamente.²⁰

Le confesaré asimismo que muchas veces no le perdonaba yo a Vicente su limitación. Le echaba en cara que no hubiera sabido llevar la razón teórica de su literatura a la práctica, embarcándose, embarcando su propio ser en la aventura poética a fin de que ésta le condujera a sus consecuencias últimas, es decir, hasta alcanzar la verdad en sí que indicaba el Canto VII de su poema mediante la negación del verbo propio de la conciencia primordial. Mejor que balbucear palabras ineficazmente rituales, huera, era callarse “como un muerto.” Pero eso requería dar un salto mortal psicológico que a Vicente no le tocaba presentir ni menos arrostrar, conformándose en él la imaginación con señalar el objeto mediante un repertorio de ilusiones tan falsas en apariencia como verdaderas, en cuanto trasuntos significativos, en el fondo.²¹ A tal grado era en él esto así que cuando tuvo noticia de ciertas interpretaciones propias ya de un estado de conciencia en acuerdo esencial con el testimonio que profería su litera-

tura, fue incapaz de percibir las. Se hallaba empecinado en sus materiales evidencias hasta el punto de no poder vislumbrar el reinado de otra luz que no fuera la artificial de sus manipulaciones. Es decir, no le incumbía comprender las cosas que discierne esa "otra luz" digamos intraatómica en el orden de la razón imaginativa o esencial, que justifica las vicisitudes, si no insensatas, del arte moderno desde Mallarmé al Surrealismo, incluyendo, claro está, en la partida a Joyce.²²

Precisando un poco los conceptos antes insinuados: en el orbe de las cosas poéticas, *Altazor* es un poema escatológico, de Apocalipsis, como lo era también *Ecuatorial*. Se refiere a una personalidad cósmica, tan de Anticristo como la de Nietzsche, que por eso entra en escena jactándose de haber nacido el día de la muerte de Cristo. De tal manera niega el Espíritu de la profecía cristiana que su nombre se ha complacido en caracterizarse con el *azor* o gavián que engulle el símbolo de la *paloma* quizá al modo como se lo traga en el poema "Anagké" de Rubén —y como Leviatán se lo traga en la parábola de Jonás.²³ Pero así, mediante su ceguera espiritualizada, está ofreciendo testimonio profético de la Luz nueva. Esto me parece en extremo importante. Y advierta cuán lógico resulta dentro del equilibrio o justicia en este orden de realidades metafísicas que, conforme al itinerario de *Altazor*, la obra de Huidobro rodara por la otra vertiente abajo haciéndose cada vez más oscura y sin esperanza, más frustrada y sin salida para venir a parar salmodiando sus magias negras en el lecho de una poesía a la que él mismo, según la carta suya que le comuniqué, consideraba cadáver.²⁴ Es la tragedia correspondiente al peldaño que ocupaba su estado de conciencia, incapaz de sobreponerse a la razón individualista que sólo consiente la magnificación superlativa de lo individual hasta convertirlo y convertirse en una momia sin límites.

Me asalta a estos propósitos el recuerdo de un detalle que me parece de interés positivo. Al que en ello pare mientes puede parecer extraño y hasta muy significativo que la *Antología* de Huidobro editada por Zig-Zag en 1945, es decir, el último de sus libros impresos en vida, publique en forma como de apéndice en su página 273 un poema aislado cuya presencia en ese lugar no se justifica.²⁵ Se titula "Edad negra" y sus versos, por decirlo de algún modo, amasan una especie de pan como de hollines de muerte con levadura de fuego fatuo. Se diría una suerte de Adiós supremo, de Testamento o última Voluntad al borde de un universo-tumba, por el que, cabría sostener, el poeta declara lo que su poesía como un todo tiene de

negativo, pues que termina diciendo:

Guárdate, niño, de seguir tal ruta.²⁶

¿Qué ruta? Sin duda la de nuestra Edad Negra, la de nuestro tiempo en un principio por él tan glorificado, la de su poesía que relampaguea mortíferamente en esa tenebrosa edad en que ha venido precipitándose en el vacío. En otra carta suya me afirmaba —contra mi creencia de entonces y la de ahora, porque el poeta verdadero no habla sino que “es hablado”— que su “¿No oyes clavar el ataúd del cielo?” de *Tremblement*²⁷ se refería a la muerte de Dios. Aquí las cosas se manifiestan a luz distinta. Esa sepultura cósmica y esa muerte son, sin duda, las presuntuosas de Altazor, sombra desdoblada de Vicente Huidobro, “hombre-Dios,” de su inconciencia egolátrica y de la de la época de transición a que corresponde su estado de anti-Espíritu. Su fallecimiento personal parece haber venido después a corroborarlo. Por consiguiente, podría sospecharse que ese su Testamento advierte a la infancia actual y la exhorta a que emprenda diferente camino, tal vez aquel que se abre donde la imaginación da en el poeta por terminada su misión oscura.²⁸ El sentido resulta tan natural, tan generoso y rico que cabría conjeturar que Huidobro dispuso las cosas con deliberada intención. Sin embargo, ocurre que poseo razones personales para pensar por mi parte que no fue así y que si ese hermoso sentido existe en realidad, como parece, débese a que se ha expresado “espontáneamente,” por “azar,” sin que el poeta se diera cuenta. Porque presumo que dicho poema debió ser añadido al final de la *Antología* a resultas de las siguientes circunstancias banales:

Aunque dice allí, al pie de “Edad negra,” que es éste un poema inédito, lo cierto es que a mi solicitud de original para *Cuadernos Americanos* me lo mandó junto con otros, y se publicó en esa revista en primero de marzo de 1944.²⁹ Supe por casualidad meses después que Juan Ramón Jiménez se había expresado de dicho poema con mucho elogio, noticia que le transmití a Vicente suponiendo que le agradaría por lo muy inesperada. Me parece que este encomio debió ser lo que le indujo a Vicente a añadir el poema a la *Antología* que por lo visto se encontraba en prensa, con una mención, mentirosa una vez más, para disimular el porqué. Genio y figura. . .

Lo extraordinario es que así, merced a sus ficciones, ese Verbo reprimido por su razón, pero del que había dado testimonio por ello antitético, disponía a *son insu* su Testamento. ¿Qué le parece? Por mi parte estimo que todo ello es digno de la maravilla poética en la

que, no obstante sus limitaciones naturales, Vicente había creído y en cuyo servicio había renunciado a las satisfacciones de una vida acaudalada, indisponiéndose a la vez con todos los poetas que prosperaban en un plano poético distinto al que él laboraba conscientemente, hasta acabar incomprendido, menospreciado. Claro que todo ello presupone la operación de una potencia y orden de vida que muy pocos hoy por hoy serán los dispuestos a reconocer como existentes. Pero como estamos, más allá de la Edad Negra, en el umbral de un Mundo Nuevo, esta es cosa que de ser verdad ya se irá manifestando.

Puesto que me he sumido en estas honduras confidenciales y pensando que puede ser beneficioso para su trabajo, he de insistir resumiendo cuentas: Por el conjunto de razones indicadas, *Altazor* me parece un poema de orden excepcional, pieza mayor de la poética de nuestro tiempo tan necesitado de Sentido. Su artificialidad misma es en él sustancial porque traduce no sólo la artificialidad de Vicente sino la de nuestros días fabricantes de artilugios y embustes. Da testimonio augural del Espíritu que unos y otros teníamos de un modo o de otro confinado a la no-existencia. Por otro lado, *Altazor* se encara con esos problemas auténticamente esenciales que la totalidad de los escritores de nuestra lengua —repase usted la nómina— ni siquiera han vislumbrado. Para quien bien lo entienda, su sinrazón aparente y temeraria se encuentra en el fondo cargada de Razón. Es precursor, ciertamente, profeta del Espíritu Nuevo. Y he aquí, sin duda, el porqué del impulso que, ignorando la verdad, le llevaba irracionalmente a Vicente a proclamarse precursor en todo. Declara la inminencia de una realidad que sólo es capaz de definir en contraste opuesto, conforme a la dialéctica de las evoluciones. Mas por ello basta someter el testimonio de *Altazor*, como los negativos fotográficos, a una operación de “negación de la negación” para comprender el Espíritu que encierra, esto es, para que devuelva la paloma que engulle. Nada importa que la “creación” de Vicente Huidobro sea simplemente “artificial” como fueron los paraísos baudelerianos, y que su ambicionado “hacer llover” mediante “hechicería” se haya convertido por lo pronto en sequedad rijosa. Anuncia en estos albores universales la necesidad y, por tanto, la proximidad de “la Palabra,” de “la lluvia,” al modo de esa “pequeña nube como la palma de la mano de un hombre, que sube de la mar,” de la que habla la parábola de Elías.³⁰ Todo Vicente se concentra ahí. Pese a sus penurias infantiles en diversos campos y de sus debilidades —incluso literarias— su mensaje es un mensaje de fondo o entraña

poética, más universal e importante en cierta esfera trascendental que el de los demás poetas en lengua española de las generaciones en vida, algunos de los cuales poseen otras altas virtudes.

Termino, que ya es hora, no sabiendo si pedirle perdón por lo "licencioso" de mi desahogo para mí mismo inesperado. En fin, como se encuentra usted ahora embebido en Huidobro, imagino que estos temas, si no le perturban demasiado, le darán que pensar. Ojalá le sean fecundos.

Mis cosas adelantan con lentitud inexorable, pero bien. Reservan hondas sorpresas.

No deje de preguntarme lo que quiera. Otra vez seré más discreto.

Saludos muy amistosos

Juan Larrea

Al texto de esta carta sigue el de "Venus," tal como aparece en el número 2 de *Favorables París Poema*, octubre de 1926, página 6.

Noche trae tu mujer de pantorrillas que son floreros de hortensias jóvenes remojadas de color.

Como el asno pequeño desgraciado la novia sin flores ni globos de pájaros.

El otoño endurece las palomas presentes. Mira los tranvías y el atentado de cocodrilos azulados que son periscopios en las nubes del pudor. La niña en ascensión al ciento por ciento celeste lame la perspectiva que debe nacer salpicada de volantines y de los guantes agradables del otoño que se debatía en la piel del amor.

VICENTE HUIDOBRO

La versión de estos versos que aparece en *Altazor* se encuentra en el Canto IV, al final de la página 396 y principio de la 397:

Noche préstame tu mujer con pantorrillas de florero de amapolas
[jóvenes

Mojadas de color como el asno pequeño desgraciado

La novia sin flores ni globos de pájaros

El invierno endurece las palomas presentes

Mira la carreta y el atentado de cocodrilos azulados

Que son periscopios en las nubes del pudor

Novia en ascensión al ciento por ciento celeste

Lame la perspectiva que ha de nacer salpicada de volantines
Y de los guantes agradables del otoño que se debate en la piel
[del amor]

Esta carta de Juan Larrea me parece muy importante para el estudio de la poesía de Huidobro, y de modo especial para *Altazor*. Aunque algunas afirmaciones y especulaciones de Larrea pueden perturbar, como él mismo sugiere, a lectores no acostumbrados a sus vuelos imaginativos, creo que nadie puede negar que, como también observa el autor, les dará que pensar. Por mi parte, creo que a la luz de lo dicho en este texto se imponen ciertas tareas a los estudiosos de literatura hispanoamericana.

La primera obligación que impone la carta de Larrea es tomar en serio al poema *Altazor* como obra de primera categoría de la literatura hispánica de este siglo, y de estudiarlo de manera completa y seria, desde el aspecto textual, biográfico, histórico y crítico, como en el libro de Vargas Llosa sobre Gabriel García Márquez. El caso no es para menos. En el caso de *Altazor*, en vista de las circunstancias y de la dificultad del texto y los problemas que ofrece su historia, esta tarea tendrá que ser de índole colectiva; tampoco podrá improvisarse de la noche a la mañana.

Saltan a la vista dos tareas previas no fáciles: una historia textual de la elaboración de *Altazor*, desde los primeros borradores de lo que acaso se llamaba *Un voyage en parachute*, que aclare entre otras cosas las relaciones entre textos franceses, traducciones de éstos al español, y textos redactados directa y originalmente en español, y un estudio detallado de las posibles relaciones entre *Altazor* y el estado de la poesía, sobre todo de lengua francesa, entre 1924, comienzo oficial del movimiento surrealista, y 1931, fecha de publicación del texto final, incluyendo, como mencionamos en nota, las posibles relaciones entre *Altazor*, Lautréamont y Rimbaud. Creo también que no se llegará a un estudio completo de *Altazor* sin prestar por fin la atención que se debe a *Temblor de cielo*, texto estrechamente relacionado con *Altazor*, como supone Larrea en la carta, y que está prácticamente sin estudiar.

En cada uno de los dos proyectos necesarios que acabo de mencionar, hay trabajo para un equipo de investigadores; el posible éxito del proyecto textual dependería, claro está, de la consulta de manuscritos y otros papeles, si existen, en manos de familiares y amigos de Huidobro y de la cooperación de éstos.

Aunque llegáramos a solucionar estos y otros problemas preliminares, está claro que no habríamos hecho más que comenzar el estudio de esta obra. Pero algo es algo. Si se pudiera empezar a estudiar en serio, de manera organizada y consecuente, la obra más importante de Vicente Huidobro, entonces la publicación de esta carta de Juan Larrea acabaría teniendo, como él consideraba posible al redactarla en 1954, resultados fecundos.

University of California,
Santa Barbara

DAVID BARY

NOTAS

1. Ver la *Bibliografía de y sobre Vicente Huidobro* que publicó Nicholas Hey en *Revista Iberoamericana*, núm. 91, abril-junio de 1975, pp. 293-353, y en especial las pp. 321-329, y la reseña de René de Costa en *Revista Iberoamericana*, núm. 94, pp. 141-143.

2. Ver sobre esto mi libro *Larrea: poesía y transfiguración* (Barcelona: Colección Planeta-Universidad Complutense, 1976).

3. Publico la carta con el permiso del poeta (carta fechada en Córdoba, Argentina, el 14 de marzo de 1971).

4. Es probable que se refiera a la redacción del libro *Razón de ser* (México, 1956), y al texto de su "Carta abierta a Jacques Lipchitz," publicada en versión inglesa en 1954 en una revista norteamericana. Ver mi *Larrea* . . . , cap. XII (pp. 135-146).

5. En la carta citada en la n. 3 se rectifica esta afirmación: "La publicación del primer trozo del poema en España se realizó quizá en *La Correspondencia de España*, que era el diario donde trabajaba Cansinos-Assens, y no en *El Imparcial*, como le decía por error. No estoy seguro que su publicación ocurriera en 1919. Podría haberse efectuado en 1921. (¿En *La Correspondencia*? ¿En *El Imparcial*?) Se titulaba *Altazur*."

6. Mi colega Roger Utt, a quien doy las más sentidas gracias, ha buscado este texto sin resultados en los *Lunes del Imparcial* de 1919, 1920 y 1921. Hasta fines de enero de 1920 los *Lunes* no formaban un suplemento aparte. A partir de ese momento, eran una especie de revista independiente de cuatro a ocho páginas; seguían titulándose los *Lunes*, pero se publicaban con las ediciones del domingo. Utt no pudo ver los *Lunes* de 21 de agosto y 18 de septiembre de 1921; no sabemos si el texto de Huidobro salió en uno de esos números, si es que se llegaron a publicar.

Tampoco encontró Utt el texto de *Altazur* en *La Correspondencia de España*; pero sí encontró en la primera plana de la edición de 24 de noviembre de 1919 la siguiente nota, de indudable interés para nuestro tema: "Cumplido preci-

samente un ciclo anual, como pocos fecundo, en la astronomía lírica de su último tránsito por Madrid, en que nos trajo la singular aportación de su *Horizon carré*, vuelve a hallarse presente entre nosotros, de paso para París, el gran poeta chileno Vicente Huidobro, el creador con Pierre Reverdy del interesante modo lírico denominado *creacionismo*. Vicente Huidobro vuelve oportunamente, cuando el anhelo de renovación suscitado en nuestra lírica por sus últimos libros fructifica en una adopción numerosa, prestando su más infalible contraste y su más valioso modelo al movimiento innovador surgido entre nosotros con el lema indeterminado *Ultra*, que actualmente patrocinan tres revistas literarias *Grecia*, *Cervantes*, *Ultra*. El poeta que repite con más virtud propia el milagro rubeniano, ha superado sus osadías líricas de *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, evitando el peligro de una regresión, aventurada y presentida por algunos, y es portador de un libro todavía inédito, *Voyage en parachute*, en que se resuelven arduos problemas estéticos. Huidobro se propone fundar en París una revista literaria que adoptará un lábaro tan antivesperal como es presumible.”

Es casi seguro que el autor de esta nota haya sido Cansinos-Assens, dueño de un estilo sibilino y de un vocabulario exagerado y exótico, gran amigo y propagandista en aquel entonces de Huidobro en España. Se desprende de la nota que con toda probabilidad *Altazor* no pasaba en 1919 de ser quizá un proyecto. El título en francés que se cita aquí pasaría a ser con el tiempo el subtítulo de la versión impresa en español. Que el texto original se haya empezado a redactar en francés es muy posible de por sí; además, el número 027/1 de la bibliografía de Hey, que registra la primera de las anticipaciones de *Altazor* encontrada por éste, “Altazur. Fragmento de Un viaje en paracaídas. Traducción de Jean Emar” (*La Nación*, 29 de abril de 1925), viene a corroborar esta idea. También podría interpretarse, dicho sea de paso, como prueba de que en 1925 el título del proyecto seguía siendo *Un voyage en parachute*, y que *Altazor* no fuera en 1925 más que el título de un fragmento y no de la obra total. Así es que si realmente llegó a publicarse un fragmento del texto original en España, como cree recordar Larrea, debió ser en 1920 o en 1921. Pero estas son meras conjeturas; el asunto sólo se resolverá si se encuentran más textos u otras precisiones. Ver sobre estos puntos la reseña de René de Costa, citada en la nota 1.

7. En la carta citada de 1971 Larrea añade: “La revista de Ribemont-Dessaignes se titulaba *Bifur*. Tuve oportunidad de consultarla posteriormente en New York y no encontré el poema. Debió salir en otra revista, quizá la de G. Bataille cuyo título no recuerdo ni tengo modo de averiguarlo.” Es probable que esto se refiera al número 027/4 de Hey. La revista se titula *transition*, y el texto es un fragmento en francés del canto IV; la fecha es junio de 1930. No sabemos si este fragmento en francés representa o no parte del texto original, o si se trata de una traducción del español al francés. Esto último parece más probable en vista de que ya en 1928-29 el autor le leyó a Larrea varios trozos del poema en español. Pero todo esto de la lengua de la versión original y del momento en que Huidobro puede haber dejado de escribir *Altazor* en francés para empezar a re-

dactarlo directamente en español, son puras conjeturas sin nuevos datos textuales. Ver también la reseña citada de René de Costa, nota 1.

8. Larrea volvió a fines del verano de 1932 de un largo viaje al Perú; ver mi *Larrea*. . . , cap. VII.

9. Se trata, naturalmente, de la revista *Favorables París Poema* que publicó Larrea con César Vallejo en París en 1926. El número dos (y último) se publicó en octubre de aquel año.

10. Para el alcance de estas palabras ver mi *Larrea*. . . , caps. VI y XIV, y mi artículo "Sobre la poética de Juan Larrea," que se publicará en *Cuadernos Hispanoamericanos*.

11. Larrea se refiere de modo específico a la conferencia "La poesía," leída en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1921, momento en el cual Gerardo Diego y su amigo Larrea conocieron personalmente al maestro, con quien Diego ya había iniciado una correspondencia. Parte de esta conferencia se publicó en *Manifestes*; se consulta ahora en *Obras completas*, I, pp. 654-656.

12. Para Larrea, los fenómenos culturales e históricos "hablan." *Lenguaje* con mayúscula es para Larrea la expresión de movimientos culturales colectivos e inconscientes en los cuales participan las personas sin darse cuenta de ello, por lo menos en la mayoría de los casos. Gracias a una serie de experiencias personales y a sus estudios de historia de la cultura, Larrea se ha convencido de que los sucesos históricos son algo así como la expresión teleológica de una especie de inconsciente colectivo, que estos sucesos se organizan espontáneamente en contenidos hasta cierto punto comparables a los contenidos míticos o poéticos, y que estos contenidos, colectivos, impersonales y con frecuencia inconscientes, pueden leerse por modo de exégesis poética o simbólica, como se analizaría un sueño. El "vocabulario" de este Lenguaje no-fonético es, desde el punto de vista habitual, heterogéneo: incluye la palabra, hablada, escrita y oída en sueños, pero también toda clase de representaciones plásticas, artificiales o naturales, y los sucesos reales o legendarios. Su gramática, por así llamarlo, es, como vimos, la de los sueños o de las manifestaciones muchas veces herméticas del arte moderno. El fenómeno incluye, desde luego, toda clase de manifestaciones artísticas, y en modo especial la poesía de altura, como la de Vallejo o del poema *Altazor*; y no es ajeno a aquellos fenómenos que la tradición cultural de Occidente resume bajo el nombre de Verbo de Dios, tal y como funciona aquella entidad en los textos proféticos judeo-cristianos. Larrea empieza a referirse al funcionamiento de este Lenguaje a partir de su artículo "Profecía de América" (1938), escrito a raíz de la muerte de César Vallejo, y desarrolla su método en numerosos ensayos posteriores, entre los cuales nombraremos aquí *Rendición de espíritu* (1943), *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo* (1944), *The Vision of Guernica* (1947) y *La espada de la paloma* (1956). Ni que decir tiene que, para Larrea, las obras de arte de verdadera calidad forman parte, con o sin el conocimiento de los artistas, de este Lenguaje, o apuntan a él en forma positiva o negativa, como cree que es el caso de *Altazor*.

13. Aunque no pienso meterme en la cuestión de la posible presencia de determinados aspectos de la obra de Lautréamont en *Altazor*, punto que merecería un estudio propio, quisiera señalar rápidamente que hay posibles reminiscencias textuales de ciertos pasajes famosos de los *Chants de Maldoror* en los cantos II y III de nuestro poema. Se trata de las famosas comparaciones encabezadas por la frase “beau comme. . .” que se encuentran en varias partes de los Cantos V y VI de la obra del uruguayo (“Beau comme la loi de l’arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n’est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s’assimile. . .”, Canto V, estrofa segunda). En *Altazor*, sobre todo en el Canto III, existen unas series de comparaciones encabezadas por “triste como” y “hermoso como” que bien podrían revelar la presencia de Lautréamont. (*Obras completas*, 397-398, por ejemplo). Por otra parte, el personaje rebelde a escala cósmica que es el protagonista de *Altazor* merecería estudiarse en relación con el otro personaje hasta cierto punto semejante que es Maldoror —nótese la semejanza de los nombres— como también debería estudiarse en relación con el yo poético que se expresa en ciertas obras de Rimbaud: no olvidemos tampoco la posible relación entre los títulos *Une saison en enfer* y *Un voyage en parachute*. Estos estudios deberían efectuarse, como sugiere Larrea en su carta, en el contexto de las posibles relaciones entre el texto publicado de *Altazor* y la situación de la poesía en París entre 1924 y 1931, incluyendo pero no limitándose a la historia del surrealismo y de las fortunas de sus santos patrones, por ejemplo Lautréamont y Rimbaud. Nótese con relación a Rimbaud que se había vuelto a poner de moda por esos años que menciona Larrea (1928-29) gracias a la boga del surrealismo y también a la publicación del libro *Rimbaud le voyant* (1929) de A. Rolland de Renéville, donde se dio a conocer la famosa “Lettre du voyant.”

14. Se refiere Larrea a los siguientes versos del Canto I, que aparecen ahora en la página 371 de *Obras completas*, I: “Soy yo que estoy hablando en este año de 1919/ Es el invierno/ Ya la Europa enterró sus muertos / Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve./ Mirad esas estepas que sacuden las manos / Millones de obreros han comprendido al fin/ Y levantan al cielo sus banderas de aurora / Venid venid os esperamos porque sois la esperanza/ La única esperanza / La última esperanza.” Parece cosa segura que estos versos no datan, como reza, de 1919, sino que fueron intercalados años después, no sólo por los sentimientos expresados sino también por el estilo.

15. Véase sobre esto los capítulos iniciales de Larrea: *La espada de la paloma* (México, 1956), continuación del libro inédito dedicado al tema aludido en esta frase de Larrea, *Signos de vida* (1945-1951), escrito en México y en New York.

16. Dionisios Areopagita: *Los divinos nombres*, IV, 3; *Teología mística*, II y III. Lo Divino, siendo una categoría trascendental, más allá de toda descripción, no se puede nombrar sino en términos negativos; de aquí que, según la tradición cristiana, la blasfemia se asimile sin querer a la plegaria. Compárese el concepto budista de *sunyata*.

17. A partir de *I Reyes* 17. En la imposibilidad de resumir en este lugar las consecuencias que de esto saca Larrea en su análisis, remito al lector a sus libros *Razón de ser* (México, 1956), y *Teleología de la cultura* (México, 1965).

18. Ver como punto de partida mi libro *Larrea. . .*, capítulo I, o los textos de Larrea citados en la nota 17.

19. Ver sobre esto Larrea: *Pintura y nueva cultura*, en Larrea y Herbert Read: *Pintura actual* (Córdoba, Argentina: Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1964). Otros textos fundamentales de Larrea sobre las artes plásticas son *The Vision of Guernica* (New York, 1947) y "Open Letter to Jacques Lipchitz," *College Art Journal*, XIII, 4, Summer, 1954, pp. 251-288.

20. *Obras completas*, I, p. 407; fragmento del Canto V.

21. 'Imaginación,' aquí como en otro pasaje de esta carta (nota 28), se concibe como una fuerza extra-personal que funciona dentro de la personalidad cuando quiere, por así decirlo, pero sin el control del individuo. Se relaciona por lo tanto con el concepto de Lenguaje ya mencionado en la carta y tratado brevemente en la nota 11.

22. Se refiere Larrea a sus propias ideas sobre el proceso teleológico de la cultura, que Huidobro, al parecer, no entendió. No tengo noticias concretas sobre el asunto.

23. 'Parábola de Jonás,' como se sabe, es una de las maneras tradicionales de referencia al Libro de Jonás, episodio bíblico que casi siempre se entiende en su dimensión mítica. Jonás, que en términos judeo-cristianos es una figura alegórica que representa al Verbo de Dios, es fácilmente asimilable a los héroes míticos que bajan al reino tenebroso en busca del tesoro, o sea, para renovar la conciencia cultural librando contenidos inconscientes que den vida nueva a una conciencia cultural estancada. "Ventre del pez," "mar tenebroso," "noche oscura del alma," "cueva del dragón," y otras figuras por el estilo, representan el aspecto negativo del arquetipo del inconsciente. (Véase Carl Gustav Jung: *Symbols of Transformation* (Princeton University Press, 1956), part II, chapter VI; Joseph Campbell: *The Hero with a Thousand Faces* (New York, 1949, pp. 90-94); y para Larrea, mi *Larrea. . .*, pp. 165-66. "Anagké," el poema de Darío mencionado en la carta, es de *Azul*; allí hacia el final la paloma, feliz porque "el alba es mi fiesta / y el amor mi ejercicio y mi batalla," es tragada por "un gavilán infame," mientras allá en el cielo el buen Dios arruga el ceño y medita y Satán aplaude al gavilán. Larrea asimila el incidente al arquetipo que acabamos de mencionar; el Espíritu de Dios toma la forma de paloma, como se sabe, (*San Mateo*, 3, 16, bautismo de Jesús), y es asimilable igualmente al Verbo de Dios engullido y luego vomitado por el pez en la parábola de Jonás.

24. En septiembre de 1947, poco antes de morir, Huidobro le escribió a Larrea una carta en la que confesaba su desengaño respecto a la poesía, o, como supone Larrea en nuestra carta, respecto a la suya personal. Dice de los poetas: "Nosotros somos los últimos representantes irresignados de un sublime cadáver. . . Queremos resucitar al cadáver sublime en vez de engendrar un nuevo ser que venga a ocupar su sitio. Todo lo que hacemos es ponerle cascabeles al cadáver, amarrarle cintitas de colores, proyectarle diferentes luces a ver si da aparien-

cia de vida y hace ruidos. Todo es vano.” A esto se refiere Larrea en su carta. Justo es recordar que en esa misma carta de 1947, pesimista en grado extremo con relación a su propia poesía de entonces, Huidobro manifiesta un gran optimismo, parecido al de Larrea, en cuanto a una futura renovación de la conciencia poética: “El nuevo ser nacerá, aparecerá la nueva poesía, propalará en un gran huracán, y entonces se verá cuán muerto estaba el muerto.” Es evidente por sus referencias al “nuevo ser” que Huidobro tenía en mientes algo más que un simple cambio de estilo o de moda poética.

25. La antología citada dice “prólogo, selección, traducción y notas de Eduardo Anguita.” Pero algunas notas parecen ser de Huidobro mismo (véase la página 272, por ejemplo). Por esto y acaso por otros datos que le pudiera haber comunicado el propio Huidobro, Larrea parece estar plenamente justificado al suponer que la inclusión del poema “Edad negra” en el sitio mencionado se debe a una decisión del poeta mismo.

26. “Edad negra” se lee ahora en *Obras completas*, I, pp. 591-93.

27. *Temblor de cielo*, texto en español, salió en Madrid en 1931. El texto francés, “Tremblement de ciel,” “versión francesa por el autor,” según Hey (026a), vio la luz en París en 1932. Huidobro da como fecha del texto español 1928, año en que, según Larrea, escribía *Altazor* en español. Ignoro por qué cita Larrea el título de este libro en francés; no sé si esto implica que él había conocido esta obra primero en versiones primitivas francesas. El punto merece aclararse con relación a la cuestión de la lengua original de *Altazor*. Ver la reseña de René de Costa, citada en la nota 1.

28. Véase la nota 21 sobre el concepto de ‘imaginación’ que funciona en esta carta.

29. Se sabe que era Larrea secretario y más o menos director literario de la gran revista mexicana *Cuadernos Americanos*, que fundó en 1941 (primer número, 1942), con Jesús Silva-Herzog, León Felipe y Bernardo Ortiz de Montellano. Ver mi *Larrea*. . . , pp. 123-126.

30. I *Reyes* 18, 41-43.